

روی‌داد در کارِ اکبر سروزامی

"خواب را چه جور می‌نویسند؟ خوابی را که مادرم توش باشد و برادرم و خواهر هام و بچه‌هاشان و نوه‌هاشان و نبیره‌هاشان و حضرت محمد مادرم (نه آن که توی تاریخ‌های مذهبی و غیر مذهبی است) عین محمد حوری‌ی دیلاق و استخوانی و کچل عین بودای حوری‌ام. خواب را چه جور می‌نویسند؟ وقتی که جمله‌های محمد حوری عین خود محمد حوری تکه تکه پاره تقسیم شده باشد بین اعضای خانواده‌ام و ترجیع بندش همان لالایی‌ی اندوه‌بار قدیمی‌ی مادرم باشد و صحنه انگار همان صحنه‌ی قدیمی‌ی تئاتر مولوی و یکی بخواند و دیگری ادامه بخواند و دیگری ادامه‌ی ادامه بخواند هر کدام انگار می‌سازد که روی ساز پله پله می‌بالا، می‌جمله روی جمله بیاید درست عین عین اجرای بولروی خانواده‌ی اکبر سردوزامی پسر حسین سبیل که انگار نوشته‌ی برتولت برشت باشد و به کارگردانی‌ی دکتر محمد کوثر با ترجیع‌بندی که صدای اندوه‌بار مادرم باشد و به تنهایی خودش یک گروه گر: الله تو ای زحالم آگاه تو ای.

خواب را چه جور می‌نویسند وقتی بختک روی آدم افتاده باشد و بخواند از این صداها بگریزد و نتواند از این صداها بگریزد و می‌تواند بگریزد و همین جور می‌باید در و دیوار بسته‌ی خواب بگوید و همین جور می‌باید در..."

(صفحه اول 'همان چشمه، همان آب')

خواب را چه جور می‌نویسند

به استقبال جمله‌های آغاز: 'صدام بزن اسماعیل' (هرمان ملویل)، 'دوباره تنهاییم' (سلین)، 'بازی را اولین بار می‌ز تو اتاق یادم داد، شاید هم زیر پوشهای کتانی‌ام یا دستگیره آشپزخانه' (نسیم خاکسار)، 'تنها همین را می‌توانستم بخوانم...' (رضا دانشور)، 'انقلاب که شد، همه‌ی آن‌ها که برای ما کار می‌کردند، گذاشتند و رفتند...' (گلی ترقی)، و اکبر سردوزامی: **خواب را چه جور می‌نویسند**

هر جمله‌ی آغازین داستان یا رمان گزارش از پیش چرخه‌ای از روی‌دادهای در خور توجه کم و بیش مرتبط است یا خود نخستین روی‌داد داستان است. روی‌داد در این داستان نوشتن خواب است. خواننده باور می‌کند که روی‌دادهای داستان با هم تصویر کمابیش منطقی از واقعیت به دست خواهند داد. و سردوزامی می‌داند که روی‌دادها در جایی بس 'بالا' پیش نمی‌آیند و اغراقی هم در کار نیست. خوانندگان سردوزامی که پیش‌تر از او خوانده‌اند، می‌دانند که او 'بالا' و 'والا' را به زیر خاک سپرده، که نخستین گام نوشتن ادبی - رعایت سنت روایت - را به استهزا می‌گیرد. می‌داند که لازم نیست نویسنده و نظرات‌اش همان نظرات یا ایده‌های شخصیت‌هاش (این‌جا شخصیت اکبر سردوزامی) باشند.

این نخستین جمله‌ی سردوزامی سر بحث با ادبیات باز می‌کند، هر جمله‌ی آغازین داستانی این کار را می‌کند. نخستین جمله می‌کوشد تا خواننده را در موقعیت دلخواه خواندن قرار دهد، خواننده را تغذیه کند، بی آن‌که کلمات زیادی به کار برد.

سردوزامی با این نخستین جمله سنت نوشتن خود را به نمایش می‌گذارد. می‌دانی که گزارش روی‌داد بعدتر خواهد آمد، باید بدانی. زیرا کار سردوزامی را می‌شناسی، حتی اگر خواننده باشی، از روایت‌ها که شنیده‌ای، از سایت اینترنتی و غیره می‌شناسی و می‌دانی که با این جمله، لحن مجموعه‌ی کار هاش را ادامه می‌دهد. هر نویسنده‌ای پیش از آن‌که تو کلمه‌ای از او خوانده باشی، خواننده شده است، هر خواننده‌ای در روند کار خواندن (مثل هر روند دیگری که انسان‌ها دارند) نظم فردی خواندن و نظم فردی رفتار با کتاب بنا می‌کند. سردوزامی با این جمله لحن مجموعه‌ی کار هاش را ادامه می‌دهد: پارودی ادبیات، زیرا به آن بی‌اعتماد است و خواننده این را از پیش می‌داند. با جمله‌ی نخست شکلی از نزدیکی با خواننده شکل می‌دهد و امیدوار است آن را حفظ کند. هنر نوشتن او در این است که با خواننده دست به توطئه‌ای می‌زند تا این نزدیکی را در زمان خواندن نگه دارد. در اصل با این جمله‌ی نخست، کاری جز کار نویسندگان دیگر نمی‌کند: همه می‌کوشند تا با خواننده‌شان رابطه ایجاد کنند.

جمله‌های نخست اغلب پارودی‌اند، همه چیز در ادبیات پارودی است. این جمله‌ی سردار صالحی را می‌خوانیم: "خانه‌ی دوستم و دوست نیست. رفته است شمال. یک جور خانه‌ی ی خویشت است. چیزهایی در کامپیوترش دارم که او هیچ‌گاه گذارش به پستوهای آن طرف نمی‌افتد. او هم خبر از جای نامه‌ها و سندهای من را بهتر از خودم دارد. هوای هم را حسابی داریم. بیشتر بگویم او هوای من را دارد. من که

هوای خودم را نمی توانم داشته باشم چه هواداری از کسی؟ نه." صالحی از همین جا دارد با شیوه‌ای کلاسیک گزارشی از روی داده‌های پشت سر هم جمع‌بندی می‌کند. در یکی دو اشاره‌ی آغازین هم خیرش را داده است که: "نوشتن همین‌اش و ات و پن و پت. این علامت‌ها، نشان‌ها علایم راه‌اند تا تو را از سر به ته برسانند که سر تا ته‌اش چه است. فلان چه فرموده است..." (و بعد و بعد و بعد...) اما او نیز رفتار پارودیک خود با ادبیات دارد؛ بحث هم راه نمی‌اندازد. در جمله‌های پارودیک نخست داستان‌های سردوزامی بحث در باره‌ی پدیده‌شناسی روی داده‌ها دارد آغاز می‌شود انگار. چه زمانی چیزی مهم است و چه زمانی نه؟ چه چیزی روی داد را از غیر روی داد جدا می‌کند؟ در ادبیات کلاسیک همه چیزی اهمیت دارد، زیرا بر این پیش‌شرط استوار است که میان نویسنده‌ی داستان / رمان کلاسیک و خواننده قرار دادی بسته شده است. خواننده روی این حساب می‌کند که متن/نوشته اهمیت دارد. سردوزامی سال‌هاست می‌کوشد تا بدون شکستن خلوت میان خود و خواننده‌اش، این قرار داد سپرده شده به ادبیات را به زیر خاک بسپارد. کار او به سنت تحلیل بران ادبی نزدیک است و شکل مهم و نوین و آوانگاردی از آن است.

دلم می‌خواست خالی باشم؛ خالی از هر کس و هر چیزی.

روی داد دوم. نخست پرسیدن این که 'خواب را چه جوری می‌نویسند' بعد ادامه با منطق زورمندی که برای خواننده‌ی ادبیات آشناست. اما پیش از رسیدن به روی داد دوم جمله‌ای آورده می‌شود و پس از آن می‌نویسد: 'خیلی وقت بود داستان نمی‌نوشتم. یادداشت هم هیچ. رمانم را ول کرده بودم...' . آدم وقتی از چیزی دل‌خور است یا ناراحت، باید کاری بکند. در داستان‌ها همیشه گونه‌ای خیال پیوستگی 'منطقی' میان علت و معمول پیش آورده می‌شود. همیشه قهرمانی هست که از چیزی ناراحت است و بعد دست به کاری می‌زند. او دیسه از دل‌تنگی برای وطن رنج می‌برد که دست به کاری زد. مادام بوواری درگیر احساسات رومان‌تیک بود که تلاش ناموفق برای رسیدن به هدف کرد. قهرمان‌های سردوزامی نیز چنین می‌کنند. نمی‌تواند بنویسد، اما دست به قلم می‌برد. با اشاره به همین دو روی داد ساده‌ی نخست، منطق نظم ادبی را به نمایش می‌گذارد. با 'چه جوری می‌نویسند' و 'نمی‌نوشتم' جای روی داد را در همان شکل قرار دادی ادبی تعیین می‌کند. تعیین جا از قرار دادهای نوشتن است، نویسندگان می‌خواهند بر قابل باور بودن داستان تاکید کنند: همه‌ی این‌ها واقع روی داده است، ببین، همه‌ی نشانی‌ها را داده‌ام. هر چه هم دقیق‌تر نشانی داده شود، تاثیر آن واقعی‌تر می‌نماید. پس از نوشتن 'رمانم را ول کرده بودم' آگاهانه نشانی بیش‌تر داده است: 'آقای مطلق را که این همه دوست داشتیم گذاشته بودم توی هوا بماند. حتی کبوترها و سهره‌ها و سول‌سورت‌ها را ول کرده بودم...' روی داد کجاست؟ نشانی دقیق داده نمی‌شود. تنها می‌دانی خانه‌ای در کپنهاگ. این جاست که از قرار داد ادبیات سنتی درمی‌گذرد و آن را نقص می‌کند.

ولادیمیر پروپ [Vladimir Propp] به سال 1928 درباره‌ی افسانه‌های جادویی روسی نوشت که واقعه همیشه به جست و جوی قهرمان می‌رسد برای رفع نقصی یا بازسازی آسیبی. در کشوری جانشین برای شاه وجود ندارد و پس از دوران طولانی جست و جو و گذراندن ماجراها به این تصمیم می‌رسد که با شاهدختی ازدواج کند. جادوگری شاهدخت را می‌رباید و قهرمانی می‌رود و شاهدخت را پیدا می‌کند و شاه می‌تواند با او ازدواج کند. و غیره و غیره. پروپ به شکل بسیار قانع‌کننده‌ای ایده‌اش را بیان کرده و حتا فرمولی اندیشیده که افسانه‌های جادویی باید رعایت کنند.

ایده‌ی پروپ را می‌توان به ادبیات نیز تعمیم داد. در هر داستانی شرح جست و جو وجود دارد (تشکیل شده از چرخه‌ای روی داد). در ادبیات 'جدی' تر اما جست و جو همیشه موفقیت‌آمیز نیست. در مادام بوواری جست و جو همان تلاش ناموفق برای بازسازی آسیبی است که به دیدگاه رومان‌تیک او از زندگی وارد شده. نقص او در این است که حاضر نیست واقعیت سطحی هستی‌ش را بپذیرد. در بسیاری از داستان‌های امروزین اعتراض به پیکر بندی اجتماعی مرکز توجه است. اکبر سردوزامی قهرمان‌اش را وادار می‌کند تا راه رفع نقص را به گونه‌ی نامتعارف بیابد.

سردوزامی این اصل اساسی ادبیات را با شیوه‌ی متعارف خودش و نامتعارف برای ادبیات کنار می‌گذارد. او به شیوه‌ای شیطنت‌آمیز نشان می‌دهد که کارکرد ادبیات چیست و می‌کوشد با ساده‌ترین شکل بیان خواننده را بکشانند - به زور- در دنیای آفریده‌اش: چه مزخرفی است ادبیات. نمی‌بینید چفت و بست مبتدل‌اش را؟ ادبیات دارد گردونه‌ای جلوی چشم‌تان می‌چرخاند. خوب نگاه کنید! باورم کنید: 'لیزرارم از کلمات گونده گونده که عین گوز پر صدا و تو خالی است؛...'. آخر پیش‌تر گفته است: "نه فلسفه چاره‌ی درد من است نه تاریخ که تا به امروز سراسر گوز بوده است؛...". و ...

خواننده با اصول ادبی آشناست، می‌داند که ادبیات علت و معلول را پیش چشم می‌آورد، از خواندن آن لذت می‌برد، حتا اگر بداند در خواندن کار سردوزامی همه‌ی پیش‌فرض‌ها و پیش‌شرط‌ها و خیالات به هم خواهد

ریخت. می‌داند که با لذت می‌تواند دنبال کند. ضد قهرمان‌هایی را که نویسنده هر بار می‌آفریند، دوست دارد، می‌داند که این همه ساختار ادبی است، در این تردیدی ندارد، و با این همه موفق می‌شود خود بسپارد به توطئه‌ی مهندسی شده و اغلب تاثیرگذار سرورامی‌وار. یا سردوزامی می‌خوانی یا نمی‌خوانی.

رابرت گریوز [Robert Graves] در ایزدبانوی سپید [The White Goddess] نوشته است که ادبیات نخست بار از دل شرح‌های میدان‌های جنگ برای جانشینی شاه سربرآورده است. پس از آن درگیری در میدان. قصه گویان به زمانی که شکست خوردگان از میدان رانده می‌شدند، دور آتش گرد می‌آمدند و قصه از جنگ و درگیری می‌گفتند. آنان می‌کوشیدند تا شرحی درست از واقعه به دست دهند. اما مرگ پادشاه شکست خورده را چگونه می‌توان قصه کرد؟ درست که در زندگی‌ش قهرمان نبود. گاهی پادشاه از اسب به چاله و چاهی می‌افتاد و می‌مرد، گاهی نیز رهگذرانی که از کنار آن چاه می‌گذشتند، زبان‌اش را نمی‌فهمیدند و کمک نمی‌کردند و او تا مرگ همان‌جا می‌ماند. پیروزمند با این شرح نمی‌توانست قانع شود. این روی‌داد پیش یا افتاده برای رفتن به نسل بعد کافی نبود. پس قصه گویان باید فکر می‌کردند به مرگی قهرمانی و پهلوانی‌تر. چکاچاک شمشیر می‌آمد و آواز رجز تا پادشاه تازه موقعیت بهتری بیابد. از دید گریوز، درام‌های پادشاهی شکسپیر از دل همین بحث بر سر چگونگی شرح جنگ برخاسته است. در ادبیات سنتی خلقی یا هر نام دیگری که بتوان بر آن گذاشت، ادبیات سرگرم کننده، داستان آشپزخانه‌ای، داستان آشغال، کتاب برای سفر، رمان‌های ماجراجویی، رمان‌های درام و غیره، بدون هیچ مشکل یا جست و جو برای نماد می‌توان مبارزه برای جانشینی را باز یافت. چه کسی پیروز می‌شود؟ پدر واقعی کیست؟ چه کسی بر مافیا چیره می‌شود؟ و غیره. گریوز می‌نویسد که مبارزه برای جانشینی را می‌توان کنار گذاشت و مبارزه بر سر تقسیم ارث پادشاه را روایت کرد. چه کسی بیش‌ترین سهم را به دست خواهد آورد؟ او می‌گوید که در هر گونه‌ی ادبی تصویر نمادینی از این مبارزه می‌توان دید. آن‌جا که اقتصاد 'منطق' (علت و معلول) تقسیم اموال را با مفاهیم علمی بیان می‌کند، ادبیات به کنار هم چین نمادین این تقسیم می‌پردازد. سردوزامی اما با ابزارهای ادبی خود پشت می‌کند به چنین شکلی. او پوست موز می‌گذارد زیر پای هر خیال خوش از پایان. خوش، تقسیم عادلانه و قهرمان نیک که ادبیات سرگرم کننده سرسختانه آن را ابزار ایدئولوژیک خود کرده است. این کار را هم در خطر روایت داستان و هم در شیوه‌ی بیان می‌کند. ادبیات را نظم نمادین غیرقابل اعتمادی می‌داند که در آن حق مطلب نسبت به 'واقعیت' ادا نمی‌شود. او می‌کوشد تا با ابزاری که از سنت ادبی به دست آورده، جنبه‌ی زیادی ایدئولوژیک آن را بگیرد. درست همین را با دو جمله در آغاز دو فصل داستان بلند *همان چشمه، همان آب* به نمایش می‌گذارد. همه‌ی قداست تخیل ادبی به ساده‌ترین شکل (با دو جمله) زیر سؤال می‌رود. انگار می‌خواهد بگوید ادبیات این است، از ابزارش استفاده می‌کنم، داستان روایت می‌کنم، می‌گذارم (ضد) قهرمانان جلو بیایند و خودنمایی کنند، در سیرک ادبیات شرکت می‌کنم، به آن می‌خندم و می‌گذارم شما هم بخندید. گروه رولینگ استونز [Rolling Stones] چنین دیدگاه معماگونه از هنر (و نوشتن) را در ترانه‌ی *Street Fighting Men* استادانه بیان کرده‌اند. در دهه‌ی هفتاد همیشه کنسرت‌شان را با خواندن این ترانه آغاز می‌کردند:

پسر بی‌نوا چه می‌تواند بکند، جز آواز خواندن در گروه راک اند رول

What can a poor boy do, except to sing in a rock 'n roll band

این شعار اکبر سردوزامی است که مدام هم نقض‌اش می‌کند البته. برای این نویسنده هیچ چیزی قداست ندارد. او به ادبیات وفادار است و با کاویدن ابزارهاش این را نشان می‌دهد.

در *همان چشمه، همان آب* قاعده و قرار روایت داستانی به هم ریخته می‌شود. جست و جو برای گشودن راز. "... و بعد می‌بینی هی دنبال یک چیزی می‌گردی، یکی می‌رود نقاش بشود یکی پقاش؛ یکی می‌رود تا مگر در عالم سیاست چیزی را که وجود ندارد پیدا کند. همه‌اش علافی و مسخرگی است. داستان‌های من هم به همین...". چه اتفاقی افتاده است؟ "همه‌اش متغیر شده‌ی همان آیه‌ی مسخره است: که واعتصمو به حبل‌الله و لاتفرقو. / و همیشه هم یک سری متمم دارد که همه‌گیر می‌شود پیوستن، گسیختن، جمعیت، فردیت." پیش از این شرحی خوانده‌ایم از این جست و جوی ناکام:

"چرا هی دور می‌زنم؟

چرا هی مدام دور، و دور؟

من که سال‌ها هی تلاش کرده‌ام از این دور زدن ابلهانه دور شوم."

خواننده احساس می‌کند در این مقدمه‌ی طولانی که نقیض شکل. عادت شده‌ی روایت است بیعانه‌ای دریافت می‌کند برای خواندن روایتی و دیری است این را نیز می‌داند که سردوزامی تردید و تأملی به خود راه نمی‌دهد برای گشودن 'منطقی' راز. همه‌ی مواد لازم را هم به کار می‌گیرد: راه جست و جو، آدم‌هایی که در راه به آنان برمی‌خورد، اطلاعات، نتیجه، اما منطق. عادت شده‌ی شکل. روایت را با شیطنت علنی می‌کند و نمی‌گذارد رازی از ترفندی در روایت. روی‌داد باقی بماند. در داستان. عادی،

تقسیم اموال با گشودن راز انجام می‌گیرد، اما در داستان او کسی نیست که رازی بگشاید. جادوگر و اژدهایی در کار نیست. روی‌داد به آرامی محو می‌شود و راهی برای جست و جو نیست چه رسد به گشودن راز.

او از عنصرهای داستان عاشقانه نیز استفاده می‌کند، که روی‌داد همیشه با 'از دست دادن' پیش برده می‌شود. در 'ادبیات باخت' قهرمانان می‌کوشند تا با باخت یا از دست دادن معشوق، فرزند، هویت یا هر چیز دیگری کنار آیند. در کار سردوزامی، شخصیت سردوزامی آگاهانه معشوق از دست می‌گذارد. "دوباره برگشته بود توی قاره‌ی تنهایی‌ی خودش. / توی قاره‌ی حوری جای او نبود. / حوری را که مجموعه‌ای از بوی آدامس خروس نشان بود و صابون نخل زیتون و دوتا دم اسبی، و مولوی و آن همه کودکان در هم شکسته‌ای که با او بودند تاب نیاورده بود." توجه کن که در همین گفتاورد هم شکل هنری ادبی را نقض می‌کند: "تاب نیاورده بود".

ادامه می‌دهد تا خواننده تکلیف خود بداند: "شاید به این دلیل که رشد نکرده است. / شاید به این دلیل که اجق و جق رشد کرده است." پیش‌تر، خیلی پیش‌تر گفته است: "به عشق که اعتقاد ندارم، رفاقت هم که توی همان دهه‌ی شصت ریده شده بود به تمام قد و قامتش." بعد به حوری گفته است: "... بیا اسمی روش نذاریم. چند روزی بیا این جا با اون نازی‌هات تا ببینیم چی به چی‌یه و چی به چی می‌شه." بعد: "آمد و رفت و رفتیم... و من هی پُر می‌شدم از او، / هی رنگ می‌گرفتم، / رنگ و بوی او، / و هی بی‌قرار خالی شدن می‌شدم توی تن رفیقانه‌ای که داشت، ... و دوباره دیدم کلمات و رفیق باز آمد، / شسته شده، جلای قدیم خود به خود گرفته، ..."

معشوق، بسیار "آمد و رفت و رفتیم تا عمق" تا که "آرام انگار سُرید، رفت توی اتاقش، توی قاره‌ی تنهایی‌ی خودش."

این "به عشق اعتقاد ندارم" از پیش کارکرد مهمی دارد در رسیدن به "تاب نیاورده بود" و با استحکامی نوشته شده که توی خواننده بر سردوراهی قرار می‌گیری که موافق باشی یا مخالف. از این‌که میان بسیار روی‌دادها و شرح‌های این داستان به تراژدی از دست دادن و باخت اشاره دارد، خیال می‌کنی که می‌خواهد روایتی از پیش آشنا به دست دهد. اما دقیقاً با تکرار همین "آمد و رفت و رفتیم..." قدرت تازه‌ای به روایت‌اش می‌دهد تا هر روایت‌آشنای دیگری را از ذهن خواننده پاک کند.

ادبیات سنتی مجموعه‌ای خطی از روی‌دادهای مهمی است که با هم داستان را شکل می‌دهند. هر روی‌دادی تنها به زمانی در این مجموعه می‌گنجد که معنای مهمی به آن بیفزاید. فلوربر در مادام بوواری همه‌ی سعی‌اش را در شرح جزئیات لباس اما بوواری یا شرح مواد به کار رفته در غذاها به کار می‌برد زیرا برای او "جالب" و "مهم" اند. این شرح جنبه‌های واقعی برای پایه‌گذاری برنامه‌ی ادبی خیلی واقعی‌اش اهمیت دارند. روی‌داد ناچیز و بی‌اهمیت تصویر واقعیت ادبیات را محو خواهد کرد. می‌توان گفت که شخصیت‌های داستان سنتی هرگز مجاز نیستند (یا نمی‌توانند) ملال‌آور باشند زیرا همه‌ی رفتارشان روی‌دادی است در مجموعه‌ای مهم و پرمعنا. سردوزامی اما با شرح روی‌دادهایی چون: "... خودش سردش بود من باید گرما را تحمل می‌کردم. / ... / هر روز برای یک چیزی مرا می‌کشاند تا دکتر، و بعد هم می‌خواست بکشاند تا توی اتاق عمل... یا:

"صدای نی‌نوا‌ی عزیزاده می‌آمد و بغض عین یک سنده‌ی بی‌پیر توی گلویم گیر کرده بود، نه بیرون می‌آمد نه می‌توانستم آن را فرو دهم. درست عین همان بولرو بود. هی ساز روی ساز می‌آورد. دم اسبی‌های دخترهای کوچکی در دار، پالتو سیاه پیر زن دست‌دوز ارمنی، بوی آدامس خروس نشان، بوی صابون نخل زیتون، از چس‌ناله‌های عزیزاده‌اش بگیر تا عرعرهای شجریان، از دایره زنگی مولوی بگیر تا مناجات‌های یارو پاکستانی‌یه..." در دو سطح به نقض سیرک روی‌دادهایی می‌پردازد که ما ادبیات می‌نامیم. روی‌داد نخست، روی‌دادی پیش پا افتاده همین به فغان آمدن از رفتار معشوق است که: "داد زدم منو گاییدی با این پاکستانی- ایرانی- افغانی‌هات". از آغاز تا پایان کلافه‌گی و فاصله گرفتن از این رفتار وجود دارد. در نخستین خلوت با معشوق است که می‌گوید: "هی نگاه می‌کردم، می‌دیدم این که همان قاره‌ی گند و گوزی است که من از آن گریخته‌ام. / موسیقی‌اش شنیدن اشعار حافظ بود و مولوی بود در ورسیون‌های مختلف. / حالا مولوی را اگر بشود با این کُس و شعرهای عرفانی قاطی کرد و گوش داد، آن یارو پاکستانی را دیگر هیچ جوری نمی‌توانستم تحمل کنم که اشعار مذهبی می‌خواند..." و بارها و بارها نشان می‌دهد این کلافگی را. گرچه این را خود به روی‌داد درخور تأمل و مهم داستان تبدیل کرده است. بیان اعتراضی - گیرم به شکل غر زدن- بخش مهمی از روایت است. توجه بسیار به شرح رفتار حوری نشان داده شده تا قهرمان محو و بی‌رنگ نشود. همین رفتار است که جهان فکر قهرمان داستان را پر می‌کند. اما تنها این نیست. این نویسنده از چنین فکرها و واکنش‌هایی استفاده می‌کند تا جهان پر تردید قهرمان داستان را به تصویر بکشد. گامی نیز به جلو می‌گذارد: میانجی می‌شود با نام خود در شکل

خودزندگی‌نامه نویسی تا همه‌ی آدم‌های و روی‌داده‌ها را در یک سطح نگه دارد، حالا این مادر باشد، برادر، اولین عشق، بهروز، گیتا، مادر گیتا، مادر بهروز، پلنگ خانوم، حوری و... چه در اشاره‌ای کوتاه یا پرداخت و شرحی بلندتر و یا رفتن به سفر و دیدار با پسر حوری. همه‌ی این‌ها به اندازه‌ی خود دیدار و رابطه با حوری اهمیت دارند. نویسنده دارد به خواننده می‌گوید که همه چیز در این داستان به یک اندازه اهمیت دارد. نمی‌خواهد خواننده را وادار کند به 'جست و جوی' نقطه/نقطه‌های اوج یا فرود، اما سیلی از روی‌داده‌ها و واکنش‌ها را کنار هم می‌چیند که هیچ‌کدام را بر دیگری برتری نیست. تا منطق علت و معلولی را در برابر همین آشفته‌گی روی‌داده‌ها بگذارد. هیچ شرحی در این داستان مهم‌تر، عمیق‌تر، صریح‌تر، باارزش‌تر یا اساسی‌تر از دیگری نیست.

درباره‌ی اکبر سردوزامی نوشته‌اند که زبانی پرخاشگر دارد و از 'فحش‌های گوناگون و'طنین کلمات رکیک' [؟] استفاده می‌کند. وقتی این نکته برجسته شود، انگار با نویسنده‌ی تازه بالغی طرفی که دارد تجربه‌هاش را به تصویر می‌کشد. اما این نیست، او در همه‌ی داستان‌ها و رمان‌هاش، همه‌ی روی‌داده‌ها و فکر‌هاش - نه آموزش در باب انسانیت و آزادی - را به یک سطح می‌آورد تا هیچ 'لایه‌بندی' داستانی نماند و خواننده بتواند جدا کند. کار او نه از سر اتفاق که به شکل بنیادین علیه خوانش. خلاصه‌گر مقاومت می‌کند. در به دست دادن خلاصه از کجا باید آغاز کنی؟ راجع به چیست؟ هسته‌ی آن کدام است؟ خیلی آسان "خوندگاری" خوانده می‌شود، کثیف و وقیح و تیره، تا از برداشت کلاسیک گریز زده شود به همان نگرش معمول. شخصیت‌های مهم و کمتر مهم و صحنه‌های مهم و کمتر مهم. برداشت کلاسیک - سلسله مراتبی - همیشه هسته‌ی داستان را می‌جوید و جنبه‌های معنادار در دادن معنا به این هسته. داستان سردوزامی از اساس در برابر چنین برداشتی مقاومت دارد.

و رفاقت بازگشته بود

فکر سردوزامی را می‌خوانی که در داستان بلند تک‌گویی هم باید باشد. اما همه‌ی این داستان بلند تک‌گویی است. 'من' پس از پایان ماجرا که همه‌ی داستان باشد از آن‌چه گذرانده می‌گوید. و نیز کمی از گفت و گوهای رد و بدل شده. خواننده می‌داند که این‌جا، با همین 'و رفاقت بازگشته بود' بازگشت یا چرخش 'عادی' در کار است. استفاده از قاعده‌ی آشنای داستان. کنار این تک‌گویی بازتاب دادن گفتگو می‌تواند جنبه‌ی واقعی داستان را واقعی‌تر کند:

"گفتم آبجی‌ی‌ی؟"

گفت جوووووونم."

همزمان قاعده‌ی آشنا را می‌شکند: "و لب‌هام روی لب‌هایم گذاشتم؛/ آبجی؛/ و دهانش عطر دهان خواهرم می‌داد؛/ و موهایم عطر موهای مادرم،..."

او قصد ندارد هنر داستان/رمان را نابود کند، او بخش ساختگی قاعده را با نقض آن به سادگی نشان می‌دهد. با نوشتن یک‌باره‌ی "خیلی وقت بود داستان نمی‌نوشتم" همه‌ی کار نوشتن داستان را می‌آورد توی خانه‌ی خواننده، در حالی که قرار و مدار این است که چنین حرفی زده نشود و وانمود شود که روایت دارد درباره‌ی شرایط 'طبیعی' پیش برده می‌شود. اواخر داستان می‌نویسد: "ادبیات و فلسفه و تاریخ برای من همان قدر وسیله است که کوندومی که می‌کشم سر بگیرم." باز واکنش نسبت نوشتن. چون آخر داستان رو می‌کند به خواننده که: "... اما باز،/ پس از رسیدن به انتهای این کلمت،/ دوباره می‌روید توی قاره‌ی گوز خودتان..." همه‌کاری می‌کند تا همه‌ی پیرنگ داستان‌اش را پرت کند توی غار فراموشی.

چه قدر چیزهایی که می‌نویسم ابتدایی است

این جمله شرح روی‌دادی است. با این جمله‌ی نخستین از "داستان ابتدایی‌ی اکبر" با جنبه‌ی دیگری از هنر ادبیات سر و کار پیدا می‌کنیم: واکنش قهرمان نسبت به روی‌داد. ادبیات بازتاب چرخه‌ای از روی‌داده‌ها و واکنش قهرمان نسبت به آن‌هاست. این‌جا با بیانیه‌ی ضد داستان سر و کار داریم. گفته‌اند که هنر ادبی تنها زمانی می‌تواند خویش‌کاری داشته باشد که اطلاعات منتقل کند. مثل رمان سده‌ی نوزدهم. اما وقتی چنین شکلی در کلیت خود پذیرفته شده باشد، خویش‌کاری‌ش را از دست می‌دهد. تبدیل به هدف می‌شود و از واقعیت فاصله می‌گیرد. ادبیات اکنون دوباره به جنبه‌ی اطلاع‌رسانی باز می‌گردد تا واقعیت را آن‌گونه که هست نشان دهد. برای آفریدن واقعیت، واقعیت 'واقعی' به کار نمی‌آید، بلکه همان شکل واقعیت مستقل آفریده شده است که حرف آخر را می‌زند. می‌توان روی‌داده‌های مهم و کمتر مهم را از هم جدا کرد و به شکلی از مستند پردازی رسید که همان واقعیت واقعی باشد.

نوشته‌های اکبر سردوزامی 'ساختار' ادبی را شفاف کرده و به نمایش می‌گذارد و در برابر روند واقع‌گرایانه‌ی کهن. هنر روایت می‌ایستد و با بزرگ‌نمایی جنبه‌های آن بی‌اعتبارش می‌کند.

می‌رسیم به نقض. نمادین. دیگر که گونه‌ای جنگ قدرت هم هست (تقسیم اموال). سردوزامی به محالی. (آیسوردیته) ظاهر سازانه‌ی ادبیات، با درگیر شدن در این جنگ قدرت می‌خندد. هم‌زمان به باریکی مو، جهان زیست. خرده بورژوازی را که به هر دم آماده‌ی ایستادن بر سکوی پرش است - به گمان به دست گرفتن رشته‌ی امور - فرو می‌ریزد: "من رشد نکرده‌ام؟/ من اجق و جق رشد کرده‌ام؟/ من بیش از تمام شما رشد کرده‌ام؟/ بیش از شما که نه به عشق اعتقاد دارید نه به رفاقت..." (در همان چشمه، همان آب) و: "اما به قول قدیمی‌ها، وقتی همه‌ی آب‌ها از آسیاب افتاد، و تنها شدم، به خودم نگاه می‌کنم و می‌بینم نه‌خیر، هیچ اتفاقی در عمق وجود من نیفتاده است و هنوز که هنوز است همان قدر ابتدایی‌ام." (در: داستان ابتدایی‌ی اکبر)

خرده بورژوازی را به نمایش می‌گذارد که در همه‌ی سطح‌ها (زبان، شرح، امور روزانه) می‌کوشد خود را علیه جهان پیرامون خود مسلح کند، و هم‌زمان می‌گریزد از هر وظیفه‌ی اخلاقی و در ادبیات، پیام آور نجاتی که به آن امید بسته‌ایم نمی‌بیند. داستان‌هاش را نزدیک می‌کند به سنت روایت داستان‌های عیاری [Picaresque]. سردوزامی اگر کنار می‌گذارد نابود نمی‌کند، پی‌آیند محال آن را نشان می‌دهد. به زحمت‌اش می‌ارزد اگر به طنز این نویسنده توجه بیش‌تر نشان داده شود. کدام نظم به کار می‌گیرد؟ گریز می‌زند به شکلی از تئوری. طنز یا می‌گریزد از آن؟ در این خوانش به چند نکته اشاره شد، به واکنش‌هاش درباره‌ی نوشتن و توانایی او به فرابردن واقعیت در شرح هر صحنه، تا دیدن آن با چشمی دیگر. و نیز توانایی در گرفتن سلسله مراتب از روی داده‌ها تا قوت دادن به جنبه‌ی طنز. شوخی با خود را نیز در این توجه بیش‌تر نباید از یاد برد: انبوهی تفرعن اغراق آمیز، بازی سکسیستی و نیز بازی با واقعیت و تخیل. چند جمله‌ی نقل شده در این خوانش نمونه‌هایی از این دست هستند.

فریود در مقاله‌ی کوتاه "طنز [Humor]" (1927) میان شوخی و بذله‌گویی با طنز تفاوت قایل می‌شود. سردوزامی در داستان ابتدایی‌ی اکبر می‌نویسد: "وقتی تمام ماجراهای زندگی آدم داستان و کل داستان به این جا ختم می‌شود، پس خوانندگان عزیز این داستان ابتدایی‌ی من، اجازه بدهید این داستان را هم مثل داستان‌های قبلی این جوری تمام کنم: به تاریخ گوز گوز گوز". این جمله به روشنی 'کمیک' است، چیزی در واقعیت پیش‌نهاد می‌شود که هرگز روی نخواهد داد. این‌جا اما طنز است که رخ می‌نماید و نه کمیک و شوخی و بذله. از دید فریود طنز، درست مثل شوخی و کمیک همیشه جنبه‌ای آزادگر دارد، اما در طنز "چیزی جذاب و والاتر" افزوده می‌شود. "جذابیت آشکارا در پیروزی خودپسندی نهفته است، در پیروزی آسیب ناپذیری. من نمی‌گذارد تا علت‌های موجود در واقعیت او را آزار داده و سوی رنج بردن برانند، پافشاری می‌کند که آسیب‌های جهان بیرون نمی‌توانند بر او سلطه یابند، و حتا نشان می‌دهد که این همه بهانه‌ای است برای تجربه‌ی لذت."

نگاه و پژوهش در طنز. اکبر سردوزامی می‌تواند بر این اساس باشد. طنز برای او شکلی از دفاع است تا از هر دعوی و واقعیت فاصله بگیرد و بتواند اساس لذت را سر پا نگه دارد. فریود در جای دیگری از مقاله شرح می‌دهد که طنز، گرفتن موضع خاصی است که شخص با خود رفتاری کودکانه در پیش می‌گیرد و هم‌زمان این کودک را وامی‌دارد تا در نقش بزرگسال سعی در آرام کردن آن کودک داشته باشد. اکبر سردوزامی می‌کوشد در کارش خود را دلدار می‌دهد.

کوشیار پارسی
دوم فوریه 2009

دست‌مایگان:

'همان چشمه، همان آب'، اکبر سردوزامی، چاپ اول، نشر کلمات، کینهاگ، به تاریخ گوزگوزگوز

Sigmund Freud, "De Humor", in: *Psychoanalytische duiding* 5, Boom, Meppel 1988, p.269-275

Robert Graves, *The White Goddess*, Faber & Faber, London/ Boston 1961

Vladimir Propp, *De Morfologie van het toversprookje*, Uitgeverij Het Spectrum, Utrecht 1997